

SPECULUM ANIMI:
LA AUTOIMAGEN DEL ARTISTA*

José Manuel Rodríguez Domingo

*Es difícil conocerse a sí mismo;
pero tampoco es fácil pintarse a sí mismo.
Vincent van Gogh, Cartas a Théo.*

La memoria de Narciso, el narcisismo, se halla presente en la obra de todo artista, en toda época y género. Asociado a hedonismo como gusto por la presencia corporal, el propio cuerpo se convierte en medida y referencia de los otros cuerpos, tratándose del material más cercano del que dispone el artífice. Como consecuencia, su propio yo, todo aquello que lo define como individuo y conforma su identidad personal, pasa a integrar la obra de arte, transformando el mito clásico de metáfora cultural en tema artístico. El autorretrato se convirtió en un método de autoexploración desde el preciso momento en que el ser humano contempló su reflejo en el agua. La invención del espejo condujo entonces a una fascinación más intensa por capturar su parecido, pero reflejando sólo lo que se quiere mostrar. Unas veces se plantea como simples visiones del yo y su existencia activa en el mundo, otras como experiencia catártica que desvela emociones encerradas. Pero en todos los casos, el autorretrato supone una exploración subjetiva, una oportunidad para penetrar más allá de la imagen reflejada y comenzar a escudriñar el alma humana (imag. 24).

Su consideración historiográfica responde al interés contemporáneo por el conocimiento íntimo del artista creador, surgido ya desde las primeras experiencias de vanguardia, cuando el artista quedó metamorfoseado en personaje de interés mediático. Ya en 1950, Juan Antonio Gaya Nuño destacaba estos comprensibles y biológicos deseos de la sociedad contemporánea cuando afirmaba cómo, en este tiempo, «para la compenetración total con cualquier obra de arte importa muchísimo conocer el físico [de su artífice]». Así, «si esta presencia [física] —continuaba el historiador— ha sido suministrada por el propio creador de líneas y colores, entonces la sencilla elocuencia de un rostro, viene a ser como guía y cicerone para los más recónditos secretos del arte por él creado». En ese empeño contempo-

* [N. de la E.: las imágenes referenciadas en el texto figuran en el Apéndice II (números 24 a 41)].

ráneo que busca la equiparación de arte y vida, ha sido determinante en la modernidad la superior importancia otorgada al artista sobre su propia obra. Esta conversión del artista en sí mismo como objeto de culto parece justificar la multitud de autorretratos que de los creadores más carismáticos poseemos, siendo la figura de Pablo Picasso la más representativa en este sentido. Parecería así que el autorretrato pierde su carácter íntimo para adquirir una dimensión pública que le otorga un valor añadido, especialmente apreciado por el mercado contemporáneo, fetichismo que logra arrastrar consigo a los grandes maestros antiguos.

La constatación de las primeras imágenes del artista en su propia obra es tan lejana como la propia concepción de las representaciones artísticas. El retrato es una manifestación de convicciones, lo cual justifica la línea divisoria establecida en el Renacimiento entre la práctica medieval y el género tal y como lo conocemos hoy. La recuperación del interés por los motivos y caracteres humanos, que devolvieron al hombre su reconocimiento como individuo, justifica el interés desarrollado a partir del siglo XV por la autorrepresentación, dentro del marco de la nueva consideración del artista y su obra. Al respecto, Marsilio Ficino afirmaba en la *Teología platónica*, cómo la pintura suponía un espejo capaz de reflejar el rostro de su autor y, a través de él, su espíritu. Sin embargo, a pesar de la adquisición de carácter autónomo, aún resultaba elocuente la carencia de especialistas autorizados en los principales centros de producción artística, tratándose de una práctica ocasional. No debe olvidarse que, a diferencia del resto de encargos, para la realización de un retrato no se suscribía un contrato con el cliente, sino que la comisión de éste solía venir derivada del compromiso establecido para obras de mayor carácter, ya fuesen decorativas o devocionales. De este modo, la conquista de la apariencia física estuvo a su vez relacionada con el cambio en la función del artista. Como señala Pope-Hennessy (1985: 10), «en los primeros retratos [el artista] figura como un observador; su cara perpleja nos mira a través de la densa niebla de un mundo teocrático; en los últimos es un intérprete cuyo hábito es explorar la mente y para quien la inspección lleva consigo el análisis».

Derivada de una necesidad primaria en su propio aprendizaje práctico, el principal valor del autorretrato estriba en aportar una imagen auténtica y fidedigna del artista. La obra adquiere así un inapreciable valor documental al revelar los rasgos físicos que construyen la personalidad del creador. La inmediatez, y por tanto su espontaneidad, constituye otro de sus rasgos, al ser producto de una rápida —que no apresurada— elaboración. La libertad de acción es absoluta al no existir, por lo general, los condicionantes propios del encargo, como la adecuación a la realidad «propuesta» por el cliente, donde las sucesivas sesiones de posado van hundiendo los secretos de su personalidad, marchitando las expresiones y, en definitiva, transformando

la realidad en otra. Normalmente, el carácter intimista de estas realizaciones viene también determinado por la ausencia de valor comercial, al no tratarse de un producto destinado a la venta, de modo que permanecía en poder del artista y de su familia hasta que a la muerte de aquél adquiría un valor como obra en sí misma. Sin perder este tono, ocasionalmente los autorretratos pasaron directamente a personas muy cercanas al autor, como el *Autorretrato* (1650) de Nicolas Poussin, elaborado por encargo de Paul Fréart de Chanteloup, amigo y cliente del pintor francés. En este caso, el acabado técnico y la complejidad compositiva quedaron al servicio de una alegoría de la Pintura abrazada por la Amistad (imag. 25).

El primer requisito para la realización de una imagen ajustada a la realidad natural pasa por la percepción visual del modelo. En el ámbito del retrato, el artista se dispone frente al objeto de su representación trasladando su fisonomía con mayor o menor literalidad a la obra. En el caso de la autorrepresentación, la imposibilidad del artista por visualizar directamente su propia apariencia bajo el mismo ángulo por el cual él percibe la realidad ajena constituye el principal obstáculo, por lo que el autorretrato es en sí mismo el resultado de una contemplación indirecta, lograda mediante el intermedio de diferentes recursos. Hasta la aparición de la fotografía el único medio de que el artista disponía para la captación de su rostro era el espejo; sin embargo, la imagen reflejada no se corresponde con la real, al quedar invertido el eje perpendicular. Aquí subyace el primer falseamiento de la realidad, a pesar de que el artista trate de corregir tales inexactitudes. Sin embargo, no miran al espectador, ni siquiera a otro individuo encargado de captarlo, sino que como el mito de Narciso, el espejo devuelve la imagen reflejada (imag. 26).

De otra parte, el lenguaje aplicado en las autorrepresentaciones de los artistas es predominantemente figurativo, incluso en aquellos que optaron por el desarrollo de lenguajes informalistas, por lo que la expresión de un carácter o de una actitud concreta suele venir condicionada por la fuerza del rasgo físico. La confusa compartimentación de géneros propiciada a partir de las vanguardias históricas influyó necesariamente en el autorretrato, cuyo concepto quedó transformado tras la Segunda Guerra Mundial. El abandono del concepto de representación abrió una nueva vía que sustituyó los tradicionales valores de parecido e intencionalidad que hasta entonces habían caracterizado el género, permitiendo al artista descubrir las similitudes que le unían al modelo —lo que en su momento defendió Paul Cézanne—, dando pie al autorretrato metafórico. Este ocultamiento bajo disfraces abstractos responde al doble deseo del artista por definirse y ocultarse al mismo tiempo, proponiendo la objetivación del autorretrato y provocando «que la impersonalización se haya impuesto paulatinamente como el primordial medio moderno de expresión del yo, un yo que se

manifiesta cada vez de forma más evidente a través de la célebre paradoja de Arthur Rimbaud *je est un autre*¹.

Pero aún más, los creadores contemporáneos han aplicado este principio de identificación en el análisis de los retratos de sus maestros predilectos. Así, Francis Bacon comentaba ante los retratos de un maestro antiguo cómo éstos le apartaban de la atención de los modelos dirigiéndola directamente a su creador: «Creo que la gente se cree que están pintando a otra gente, pero en realidad están pintando sus propios instintos»². Todo ello no significa que, en aquellos artistas que renegaron de la figuración, no volvieran a ella a la hora de plasmar su imagen, lo que en buena medida antes que una traición a su credo estético debe interpretarse bajo los presupuestos tradicionales del culto a la personalidad. Así, la transformación del autorretrato en imagen virtual halló en Andy Warhol a su máximo representante, quien experimentó mediante fotografías con la sombra proyectada por su propio rostro. Se trataba de un desdoblamiento, ya empleado por Picasso (*Figura y perfil*, 1928) y por Miró (*Retrato y sombra*, 1926), según el cual se transformaba la propia identidad en alteridad, convirtiéndola, mediante la imagen especular, en reflejo. La posmodernidad cambió el concepto del retrato y de la autoimagen desde el momento en que la representación deja de seguir a la realidad para precederla. Ello puede comprobarse en la obra hiperrealista de Antonio López, para quien la representación resultante de la observación del natural conduce a la idealización. Así ocurre con su célebre escultura *Hombre* (2003), concebida como un «autorretrato ideal en el que el proceso de objetivación le llevó a una representación que se escapa de los límites de la realidad y nos muestra una visión radical del hombre contemporáneo»³.

***Fuit hic*: el autorretrato indirecto**

Sin embargo, inicialmente, el artista no recurrió a la presentación en solitario, sino mediante a un reflejo oblicuo, subterfugio para su inclusión adhesiva en el repertorio temático. Esta forma de autorretrato indirecto viene siendo considerada la más antigua por cuanto que presenta aún a un artista carente de personalidad autónoma, que recurre a la introducción en una escena civil o sacra aprovechando su papel director en la composición. En cualquier caso, y ante quienes consideran tratarse tan sólo de un mero

1. Véase Alarcó 2007: 51.

2. Citado por Davies 2001: 34.

3. Cfr. Alarcó 2007: 279.

recurso compositivo donde de manera prosaica el artista utiliza su propia imagen por no disponer de otro modelo más próximo, debemos entender esta actitud como un guiño al espectador no carente de significado.

Esta forma de desdoblamiento de la personalidad, donde el autor pretende reflejarse y ocultarse al mismo tiempo, resulta de una sinuosa complejidad psicológica. Así, la introducción de un testimonio único y no compartido con nadie parece esconder el modo de hacer más convincentes esas historias compartidas que reflejan en sus obras. El autorretrato más antiguo conocido representa al escultor egipcio Ni-Ankh-Ptah (2350 a.C.) bebiendo sobre una barca y acompañado de los barqueros, en un bajorrelieve de la tumba del visir Ptah-Horep en Saqqara. Según la tradición, el propio Fidias se autorrepresentó en el escudo de la *Atenea Parthenos*, siendo acusado de blasfemia por incluir una figuración humana en un espacio sacro y por atribuirse el mérito de una obra inspirada por los dioses. A lo largo de la Edad Media el artista aprovechó la oportunidad de integrarse en los asuntos sagrados, demostrando por un lado su devoción privada y deseo de permanencia, al tiempo que una primera sacralización de su actividad. Los ejemplos fueron especialmente abundantes en el arte europeo, pudiendo destacar el dorado altar de San Ambrosio (ca. 835) en Milán, encargado por el arzobispo Angilberto II y firmado *Vuolvinius magister faber*, donde el orfebre se representó en el acto de ser coronado por el santo; o la autoinclusión del maestro Mateo orante, tras el parteluz del *Pórtico de la Gloria* (1188), en la catedral de Santiago de Compostela. En estos primeros momentos, el autorretrato escultórico fue común en las decoraciones pétreas de buena cantidad de templos, cuya amplitud espacial permitía esta disimulada incorporación como figuras aisladas.

El artista entonces sólo es reconocido por sus rasgos físicos —cuando existen indicios fiables de su apariencia—, por el anacronismo de su indumentaria o por la posición que ocupa en la composición. Tratándose de aquel individuo que se halla en una disposición más distante respecto del resto de personajes, formando parte de la escena pero sin implicación activa en la acción, ya como mero asistente, ya directamente mirando al espectador. Es precisamente este rasgo el que permite vincular el espacio real con el imaginario y que, dada su posición frontal, suele responder al esquema de retrato convencional. El autorretrato queda así inserto en una composición ajena, testimoniada la presencia del artífice escondido y pudoroso, desmarcándose del tiempo fijado en el cuadro y aspirando a la intemporalidad, donde hace las veces de mediador entre el motivo representado y el espectador. Este papel de guía de la representación alude igualmente a su orgullo como creador de la obra, teniendo en la pintura renacentista abundantes muestras de esta presencia, perpetuadas en la práctica de los siglos subsiguientes, que abarca desde Masaccio como apóstol en

El tributo de la moneda (1425-1428) de la capilla Brancacci, hasta Tiziano en el *Entierro de Cristo* (1559). El modelo, sin duda, más acabado de esta forma de autorrepresentación queda expresado en una obra cumbre como es *El matrimonio Arnolfini* (1434) de Jan van Eyck, tratándose de una composición de «testimonio histórico», en el que la presencia del artista se integra dentro de un acontecimiento natural y verificable (imag. 27). El valor narrativo del asunto incorpora una nueva consideración al autorretrato, introduciendo no sólo la imagen del artista reflejada en el espejo —que revela el procedimiento técnico empleado—, sino su intervención protagonista como fedatario del acontecimiento: *Johannes de Eyck fuit hic*.

Dignitas y autoafirmación

El primer ámbito en que se desarrolla la práctica del autorretrato directo, viene determinado por el deseo de autoafirmación del artista, motivo por el cual recurre a una suerte de *dignitas* con objeto de reivindicar su lugar en el mundo. El artista renacentista perseguía el conocimiento de las claves de la representación a través de su propia realidad, de su propia esencia como ser humano; una forma de autoaceptación que, por fuerza, se convirtió en imprescindible a la hora de enfrentarse con la realidad ajena. Una vez constituido, quedó establecido como subgénero del retrato y las normas que regían a éste, fueron adaptadas al nuevo tipo cuyo protagonismo era creciente respecto de las formas tradicionales del autorretrato indirecto. Uno de los tipos más frecuentes es, sin duda, aquel que reproduce al pintor posando, y que por su actitud puede fácilmente confundirse con un retrato convencional, pues no siempre contiene inscripciones que desvelen su verdadero carácter. La composición, con fondo por lo general neutro, muestra la cabeza del artista de frente o girada tres cuartos, y no suelen sobrepasar el medio cuerpo. Debido al procedimiento de captación de la imagen en el espejo, en raras excepciones el modelo no mira directamente al espectador. Dada la simplicidad compositiva, constituye el tipo de autorrepresentación con mayor carga psicológica, al concentrar toda la atención en la capacidad expresiva del rostro y, en su caso, también en las manos. Además, por su propia esencia, no suelen realizarse pensando en la supervivencia, más allá de la muerte del modelo; sino que muestran un instante de vida, tan fugaz como impetuoso. La excepción a esta norma surge cuando el autorretrato convencional adquiere connotaciones simbólicas con las que se pretenden comunicar mensajes abstractos. Así hallamos el *Autorretrato con cardo* (1493), en el cual Alberto Durero exhibe un atributo del sufrimiento de Cristo que también simboliza la fidelidad conyugal. Sus parangones modernos se hallan en el *Autorretrato con clavel* (1912) de

Otto Dix —distinción y nobleza—, y en el *Autorretrato con espinos* (1947) de Ellsworth Kelly. Las tres imágenes sobresalen por representar a sus autores con una edad semejante, además de tratarse de ensayos estilísticos que dieron paso a propuestas de mayor radicalidad.

Distante como estaba la estimación social de los artistas respecto del prestigio que poseían los humanistas o los practicantes de una profesión liberal, los primeros acudieron a una temprana e intensa autoconciencia de su actividad, según la cual consideraban la fase del pensamiento de una obra de arte tan importante como la de su ejecución. Bajo el respaldo de esta idea surgieron los primeros autorretratos que plantearon, conformaron, desarrollaron y difundieron una autoimagen extraordinariamente elaborada, que revelaba no sólo maneras elegantes y sofisticadas, sino la complejidad y trascendencia de la creación artística que supera sus aspectos técnicos y manuales. La primera muestra de este orgullo del artífice volvemos a encontrarlo en los autorretratos de Durero, especialmente en el ejemplar del Museo del Prado, en el que elegantemente ataviado se dispone ante una ventana abierta al paisaje a la moda flamenca⁴.

Más tarde, los grandes maestros del Barroco se sintieron primero fascinados y luego identificados con la imagen que Tiziano proyectó de sí mismo en sus autorretratos, aunando profesión pictórica y reconocimiento social. Si en el cuadro de Berlín, ataviado con ricos ropajes y luciendo la cadena de caballero de la Espuela de Oro, nada induce a considerar su profesión, en el *Autorretrato* (ca. 1562) del Prado —que poseyó Rubens—, no sólo se insiste en su nobleza, sino también a que fue debida a su pericia como pintor, tal como se desprende del pincel que sostiene como un cetro. Desde una consideración técnica, Tiziano recurrió a una representación excepcional como era el perfil, lo que le obligó a emplear varios espejos, buscando asociar su imagen a la fama eterna derivada de la numismática romana. En el siglo siguiente, el paradigma formulado por el pintor italiano fue amplificado por el trío de pintores cortesanos cuya insistencia en la defensa de la nobleza de su actividad quedó perpetuada en sus propias autorrepresentaciones: Pedro Pablo Rubens, Antoon van Dyck y Diego Velázquez. El primero siempre se representó siempre como perfecto caballero, nunca como pintor, y con tan elevada distinción que las cartas de nobleza otorgadas por Carlos I de Inglaterra y Felipe IV de España resultaban redundantes. Por su parte, los autorretratos de Van Dyck son también de una extraordinaria elocuencia, visible ya desde los ejemplares juveniles sobre los que aplica la misma gra-

4. Otro rasgo de esta temprana autoconciencia, junto con varios escritos de carácter autobiográfico, es el hecho de custodiar durante toda su vida un autorretrato dibujado a la edad de trece años, que constituye además su obra más antigua conservada. En una línea semejante hallamos el *Autorretrato* adolescente de Rafael del Ashmolean Museum.

cia natural y nobleza de espíritu que más tarde infundiría a la aristocracia inglesa. En el *Autorretrato con un girasol* (1633) elaboró una compleja declaración sobre su posición como pintor de cámara en la Corte de San Jaime y sobre su profesión, luciendo orgulloso la cadena de oro regalada por el monarca Estuardo (imag. 28). Frente a artistas tan prolíficos, las autoimágenes atribuidas a Velázquez quedan muy disminuidas, reducidas al sencillo busto de la Academia de Bellas Artes de Valencia y al ambicioso autorretrato contenido en *Las Meninas*. Del primero interesa sobre todo el tratarse, al parecer, de un modelo para ser copiado por los ayudantes de taller, lo que explicaría las múltiples versiones existentes y el éxito del pintor sevillano en sus esfuerzos de autopromoción.

La especialidad temática desarrollada por algunos artistas inspiró la puesta en escena para sus autorretratos, estableciendo una imagen ambigua acerca de su afición determinada por una posición social elevada y ocultando deliberadamente su condición de artistas. Así, el consumado pintor de animales y naturalezas muertas, Alexandre-François Desportes se autorretrató como cazador, evocando su participación en las cacerías de Luis XIV y Luis XV de las que tomaba apuntes para sus composiciones. Por su parte, el británico George Stubbs, convencido de la superioridad de la naturaleza sobre el arte clásico, se especializó en la pintura de caballos, *autoefigiándose* en 1782 como un aristócrata montado sobre un bello corcel blanco.

Las transformaciones sucedidas en la sociedad contemporánea cambiaron esa visión aristocrática del arte y de sus creadores, ruptura en la que fueron decisivas las vanguardias históricas. Como excepción, debe mencionarse la figura de Tamara de Lempicka, artista maestra de la puesta en escena, tal y como revelan obras como *Autorretrato en Bugatti verde* (1926). Forjadora de una figura legendaria, sofisticada y seductora, quiso pasar a la posteridad como una diosa de la modernidad; pero además, representando al nuevo tipo de mujer, independiente y segura, capaz de tomar las riendas de su vida y de controlar la imagen de su cuerpo.

Las citadas condiciones de pervivencia alcanzan un nuevo nivel cuando el retrato colectivo incluye además a aquellos individuos que conforman el entorno más familiar e íntimo del artista. Las variantes más comunes pasan por el autorretrato del pintor con su esposa, hijos y otros parientes y amigos cercanos hasta la interpretación alegórica de las tres edades del hombre, donde el artista recurre a la incorporación de sus ascendientes y descendientes. Obviamente, el funcionamiento de esta pintura sigue idénticos presupuestos que los aplicados a los retratos de familia, pero sin las servidumbres derivadas del encargo, siendo inestimable su valor documental en la reconstrucción de la condición humana del artista. Fue en los ámbitos flamenco y germánico donde primero surgieron los autorretratos familiares, habitualmente del artista acompañado de su mujer y elementos de significa-

ción simbólica, alusivos al inmediato enlace. Posteriormente, Rubens legaba un testimonio de la celebración de su matrimonio con Isabella Brandt en el retrato que pintó de ambos en 1609, ricamente ataviados y enmarcados por una madreselva símbolo del amor. Sus equivalentes holandeses, desarrollados en interior y con otros valores simbólicos, los hallamos en *Autorretrato con su mujer Isabella de Wolf* (1661) por Gabriel Metsu; y, sobre todo, en el *Autorretrato con Saskia* (1635), donde Rembrandt nos invita a participar de la algarabía de una taberna. Mary Beale, Jean-Marc Nattier y Friedrich Overbeck pueden citarse también como artistas que recurrieron al autorretrato acompañados de su cónyuge e hijos en un ambiente familiar y al mismo tiempo formal. Sin embargo, nadie como Caspar David Friedrich ha sido capaz de hablar de sí mismo con tal grado de sutileza y discreción como en sus «autorretratos-paisaje», donde las figuras suelen disponerse de espaldas al espectador. Así, evidentes rasgos biográficos inspiran cuadros como *En el velero* (ca. 1818), tras su casamiento con Caroline Bommer, o *Las edades de la vida* (ca. 1835), bellísimo autorretrato familiar considerado una alegoría del viaje vital (imag. 29).

En este espacio íntimo merecen resaltarse los dobles retratos que incorporan al artista y a su amigo, dentro de lo que supone una apuesta tan fuerte o más que los lazos de sangre, adquiriendo por ello cierto carácter alegórico como metáfora de la amistad. Los ejemplos no son abundantes, pero sí expresivos de la evolución en las formas de representación, abarcando desde el *Autorretrato con amigo* (1518) de Rafael, al grupo de *Mis amigos* (1905) de José María López Mezquita, pasando por el *Autorretrato con Endymion Porter* (ca. 1635) de Van Dyck o *Le cabaret de la mère Antony* (1866) de Pierre Rendir, todos ellos acabados modelos de *freundschaftsbild* o retrato de amistad. De mayor complejidad resulta *El encuentro, o Bonjour, Monsieur Courbet* (1854), en el que Courbet se presenta vanidoso y autosuficiente en el saludo a su amigo y cliente Alfred Bruyas.

La autoimagen del artista: el héroe en acción

La autorrepresentación del artista inmerso en su ámbito natural de creación constituye un segundo escenario del modelo convencional de autorretrato directo, cuyo interés radica en tratarse de verdadero manifiesto artístico acerca del proceso de creación y del carácter que debe poseer la recepción de la obra. Frente a la composición de medio cuerpo o de busto anteriores —que restringen la percepción real del sujeto y su verdadera condición social—, la mayor dimensionalidad corporal permite la introducción de elementos accesorios que facilitan la inmediata identificación del modelo. De este modo, junto a los instrumentos tradicionales

de pintura, dibujo o escultura, la figura queda inserta en un espacio que forma parte integrante de su personalidad, trátese de un estudio o taller, o de un paisaje natural o urbano. La extraordinaria importancia de esta tipología radica, esencialmente, en el ámbito de la defensa de la nobleza del arte propugnada por los artífices a lo largo de toda la Edad Moderna. El artista europeo persiguió con ahínco el reconocimiento social de una actividad, que además de manual, era igualmente desarrollada en el plano intelectual y por consiguiente noble. De esta forma, cabe considerar la mayor parte de las autorrepresentaciones como metáfora de las diferentes actividades artísticas, al tiempo que el intento del artista por aportar una imagen de prestigio con la que presentarse ante la sociedad.

El competitivo mundo de los gremios medievales parece definir ya esa pugna del espíritu por salir hacia el exterior y declarar la autonomía de la actividad artística, lo que hallamos frecuentemente en el arte de la miniatura que incluyen imágenes de sus autores. Tal es el caso de fray Rufillus, iluminador y copista del siglo XII que a menudo se introduce en el interior de las iniciales de los códices que ilustra, acompañado de sus útiles de trabajo. En este sentido, el primer autorretrato conocido del arte español parece corresponder a Emeterio, presbítero iluminador del siglo X, que incluyó su imagen en el colofón de los *Comentarios al Apocalipsis* de la basílica zamorana de San Salvador de Tábara⁵. También en este ámbito nos encontramos ante una de las primeras autorrepresentaciones de una artista, como es el que nos ofrece la iluminadora anónima de *Le livre de la Cité des Dames* (1402), bajo la apariencia de Marcia la Romana, quien «queriendo conservar para el mundo la memoria de su imagen, logró tal perfección que al mirar su figura en la tabla parecía como si se la viera respirar»⁶.

A partir del Renacimiento, este modelo de autoimagen se generalizó por toda Europa, a través de pintores sedentes o de pie ante un caballete y sujetando en ambas manos la paleta y el pincel. No obstante, sorprende la elección del atuendo en la mayoría de ellos, recurriendo a indumentarias de elegancia señorial abiertamente alejadas de la vestimenta de trabajo, como una manera más de mostrar la nobleza de su actividad. Uno de los ejemplos más notables de esta tipología es, sin duda, el *Autorretrato en el taller* (ca. 1793-1795) de Francisco de Goya, en que nos desvela el carácter intelectual e ilustrado del oficio de pintor —ennoblecido por el elegante vestido y la escribanía de plata del fondo—, junto a la materia de que se compone su pintura: la luz (imag. 30). Cuando el artista nos muestra su

5. Cfr. Domínguez Bordona 1958: 28.

6. Vid. Pizán 1995: 86.

obra está aportando la información precisa sobre el objeto inmediato y completando su propia imagen con la de una obra original, de lo que se obtiene una doble aportación iconográfica en la tradición del «cuadro dentro del cuadro». La presencia de este tipo de «autorretrato con obra» alcanza hasta la actualidad, destacándose desde Palma «el Joven» a David Hockney, pasando por Bertel Thorvaldsen, El Lissitzky o Norman Rockwell (imag. 31). En este panorama resulta palpable el reducido número de autorretratos femeninos, fenómeno directamente proporcional a la limitada presencia de la mujer en el mundo de las artes y a su problemática autoafirmación en un ámbito profesional esencialmente masculino. De este modo, los ejemplos conocidos y realizados por artistas como Catharina van Hemessen, Lavinia Fontana, Judith Leyster, Rosalba Carriera, Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun o Adélaïde Labille-Guiard insisten en el modelo comentado posando con los pinceles.

La importancia del autorretrato, fuera de los valores iconográficos o alegóricos ya señalados, adquiere un nuevo interés cuanta más información aporte acerca de la personalidad del autor. De este modo, tan importantes como los aspectos psicológicos son aquellos datos que permiten constatar sus afinidades y gustos personales, especialmente determinantes para el análisis y entendimiento de su obra. Por esta razón, la imagen acompañada no sólo de los útiles materiales del oficio, sino también de los modelos utilizados incorpora al trabajo artístico el componente intelectual al que aspiran. Además, nos proporciona una información del máximo interés que permite establecer las claves del aprendizaje, la variabilidad y secuencia de los modelos utilizados, y su reflejo en la obra general del artista. Este tipo de autorretrato directo con modelo expresa, naturalmente, la evolución histórica de los objetos de representación según la interpretación idealista de la naturaleza. Las estampas, la escultura clásica o los elementos naturales fundamentan el discurso de estos autorretratos, como podemos apreciar en los realizados por Job Berckheyde, sir Godfrey Kneller, Isaac Fuller, Arcangelo Resani, Charles Willson Peale, Tommaso Minardi, Jacob Meyer de Haan, Paul Gauguin, Henri Matisse o Egon Schiele, entre un interminable repertorio.

Especial interés ofrece, por otra parte, la inmersión del artista en un paisaje natural, que comienza a generalizarse a partir de la segunda mitad del siglo XVIII y, especialmente, en el XIX cuando el artista desarrolla la mayor parte de su actividad fuera del estudio. Teniendo como precedentes los autorretratos ante ruinas clásicas —Maerten van Heemskerck—, algunos artistas hicieron de la observación exacta de la naturaleza y su atención por la luz y la atmósfera temas esenciales en sus obras. Nos encontramos así con el conocido y temprano *Autorretrato* (1740) de Jean-Étienne Liotard, asomándose a los alrededores de Ginebra desde la terraza de su casa;

o con las autorrepresentaciones del paisajista británico Jacob More y del holandés Hendrik van de Sande Bakhuyzen, sin citar otros ejemplos más contemporáneos como Henri Rousseau.

Como variante destacable en la autoimagen del artista como tal acompañado de sus modelos debe reseñarse la presencia de personas que forman parte del entorno más próximo e íntimo del creador, bajo las particularidades reseñadas en el apartado anterior. Si entonces el retrato colectivo adquiriría un grado de convencionalismo genérico, en el autorretrato del pintor como tal junto a su familia, amigos o clientes queda intensificado el carácter jerárquico del papel desempeñado por el autor dentro de su entorno. Un ejemplo amplio de caracterización mediante la presentación de la galería de personajes inmediatos al artista surgen en los retratos de familia de los pintores barrocos Carlo Francesco Nuvolone, Juan Bautista Martínez del Mazo o Herman van Vollenhoven. Con menor frecuencia aparece el artista junto a personajes no familiares, pero determinantes en su devenir profesional, con lo que nos hallamos no ante una obra de carácter íntimo, sino a un encargo cuyo compromiso es proporcional a la distinción del cliente. Supone ésta la oportunidad por parte del artista de reivindicar públicamente la nobleza de su arte, por lo que se introducen nuevas claves de interpretación alegórica. El ejemplo más acabado se contiene en *Las Meninas* (1656), donde Velázquez alardea, en un gesto de narcisismo sin precedentes, acerca de su condición de cortesano entre la familia real española (imag. 32). Considérese así la distancia recorrida entre la presencia testimonial en el espejo de Van Eyck en *El matrimonio Arnolfini* —que sin duda admiró el pintor sevillano en el Real Alcázar de Madrid— y la reducción a un borroso reflejo especular de la real pareja formada por Felipe IV y Mariana de Austria, frente a la sobredimensión del artista y el lienzo que está pintando. Idéntico esquema metafórico volvió a ser empleado por Goya en *La familia de Carlos IV* (1800-1801), tratándose entonces de un reflejo igualitario en el que el pintor desempeña un papel más secundario, sin el encanto doméstico velazqueño al que ya se había aproximado en *La familia del Infante Don Luis* (1783). El magistral hallazgo de *Las Meninas* como recurso inigualable para la autorrepresentación fue utilizado igualmente por Pablo Picasso en su serie interpretativa sobre esta obra culminante del arte europeo; y más tarde por diversos artistas como Equipo Crónica o Joel-Peter Witkin.

Una variante en esta forma de autorrepresentación consiste en no conformarse con el empleo de la figura del creador como simple tema, sino en introducir la problemática del acto mismo de creación. A través de estas formas, el artista expresa su psicología personal al tiempo que su psicología artística, materializando su relación con la obra de arte. Esta idea preside el *Autorretrato como alegoría de la Pintura* (ca. 1635), donde

Artemisia Gentileschi se representa bajo el modelo iconográfico que Cesare Ripa establece para la Pintura, en lo que supone de afirmación del propio carácter y valor como artista de su autora⁷ (imag. 33). Consecuentemente, la semejanza y el parecido del autor dejan de tener interés en la obra, sustituida su imagen por la de un doble simbólico, indiferente, inexpresivo y concentrado en el trabajo, tal expresa la sofisticada metáfora construida por Johannes Vermeer en *El arte de la pintura* (ca.1666-1668). Sin embargo, hubo que esperar al siglo XX para declarar esa renuncia del artista a la representación de su parecido físico en favor de una absoluta idealización, circunstancia que preside el elevado número de imágenes concebidas bajo el título genérico de *El pintor y su modelo*. A través de este modo que invita a penetrar en el mundo de su estudio, artistas como Matisse o Picasso reflejan esa preocupación eterna del arte consistente en interrogar la obra y buscar definirla, lo cual les lleva a mostrar las relaciones que les unen con su objeto de arte; frecuentemente éstas quedan expresadas en forma de deseo erótico, como aparece en *El pintor sorprendido por una admiradora desnuda* (2004-2005), cuando en la acción de autorretratarse ante el espejo Lucien Freud es atrapado por una de sus modelos que, desnuda, se aferra a sus piernas.

Frente a la mayor complejidad compositiva de los tipos anteriores, durante el Barroco europeo se alcanza un grado de simbolismo mediante la sustitución de la imagen del artista por su reflejo en el espejo o en un «cuadro dentro del cuadro», acompañado de leyenda o instrumentos que permiten identificarlo. Este tipo de autorrepresentaciones, que progresivamente irán sumando un innegable valor alegórico, tienen su precedente en el Renacimiento italiano, desde Perugino a Pinturicchio. La desconcertante modernidad del *Autorretrato sobre caballete* (ca. 1603-1604) de Annibale Carracci radica, además de en su novedosa composición, en el mensaje implícito de la victoria del Arte sobre la caducidad de la existencia. Línea ésta semejante a la que encontramos en el *Autorretrato* (ca. 1670) de Bartolomé Esteban Murillo y su correlato en el *Autorretrato con un doguillo* (1745) de William Hogarth, auténticos manifiestos de las capacidades del pintor y de los medios de que se sirve para su arte, demostrando su carácter de actividad científica sometida a normas y medidas. Es mediante este tratamiento tan próximo a la naturaleza muerta como se logra una sublimación del Arte y, lo que es más importante, del artista cuya imagen aspira a la inmortalidad.

7. Cfr. Garrard 1980: 97 ss.

El disfraz y la máscara

La autoimagen bajo una apariencia distinta a la real es un recurso generalizado entre los artistas que optan por fijar su imagen. Esta tipología está relacionada en cierto modo con la presencia testimonial del artista en escenas en las que ejerce el papel de mero testigo de la acción; si bien cuando se incluye con rasgos conscientemente diferenciados, debe interpretarse bajo claves conceptuales más profundas. El tipo más pretérito se refiere a los llamados «retratos a lo divino» en los cuales el artista opta por caracterizarse como San Lucas, patrón de los pintores desde época medieval, a quien según la tradición cupo el honor de pintar a la Virgen. Los ejemplos son abundantes, desde las imágenes de Rogier van der Weyden y Dieric Bouts a las de El Greco, Zurbarán o Guercino. Obsesivamente, la historiografía ha querido ver en buena parte de ellos autorretratos de sus autores —lo que no siempre fue así—, pretendientes a la máxima aspiración de la actividad artística como es su sacralización. Todo ello demuestra cómo las diferentes formas de autorrepresentación son, en sí mismas, una puesta en escena, una forma en la que el creador se traviste o transfigura para utilizar su propia imagen y proclamar su talento y su estado de artista. Así, cuando Rembrandt se presenta ataviado como un caballero italiano renacentista en su *Autorretrato a los 34 años de edad* (1640), o cuando Picasso se representa disfrazado de El Greco o Velázquez, están desarrollando una irónica actuación teatral con la cual pretenden alienar la personalidad deseada. El narcisismo adolescente del pintor malagueño ya se recreó en la imagen de un caballero dieciochesco en su *Autorretrato con peluca* (1897), imaginando todas las vidas que podría vivir y explotando esa facultad característica de «transformar las personas en personajes» (Palau 1975: 34). Pero en los años posteriores de las etapas azul y rosa recurrió a las figuras de arlequines —muestra de la visión teatral y teatralizada de sí mismo— en los que fijó su autorreflejo, a través de los cuales expresar el estado de artista, es decir, la tristeza, la reflexión, la meditación sobre el exilio al que estamos todos condenados. En esa autobúsqueda destaca Lovis Corinth, quien desarrolló el ritual de comenzar un nuevo autorretrato la víspera de su cumpleaños, adoptando exageradas puestas en escena.

No obstante, el acto de travestirse supone en la pintura la elaboración de una imagen hiperbólica y voluntariamente deformada de sí mismo, ya como héroe —David (Giorgione o Bernini), Saturno (Hans Baldung), Baco (Caravaggio), Zeuxis (Arent de Gelder), Judith (Artemisia Gentileschi), jefe indio (Zacharie Vincent o Jimmie Durham)— o como guía —San Pablo (Rembrandt), pastor (Barent Fabritius), fraile (Johann Zoffany), abad académico (Giovanni Paolo Lomazzo) o bonzo (Van Gogh)—. Especialmente destacable resulta el llamado «autorretrato teomorfo» en el que el artista

llega a autoidentificarse con Dios. Este tipo intelectualizado que asume la iconografía cristológica, frecuentado desde Alberto Durero en el *Autorretrato* (1500) de la Alte Pinakothek de Munich o en el dibujo como *Ecce Homo* (1522)⁸, halló a partir del Romanticismo un amplio despliegue en torno a la temática pasionista asociada a la enfermedad física –*Goya atendido por el doctor Arrieta* (1820)– o a la angustia vital –*Cristo en el huerto de los olivos* (1889), de Paul Gauguin y *Pietà, según Delacroix* (1889) de Van Gogh–, como metáfora de la condición trágica del artista moderno –*Descendimiento de la cruz* (1917) de Max Beckmann–. Pero frente al carácter triunfante o expiatorio de estas identidades, la autoimagen también refleja el sacrificio de los artistas ante el mundo, unas veces bajo las formas del arrepentimiento y la penitencia, y otras mediante la ironía. El testimonio más sobrecogedor del martirio artístico en toda la pintura occidental lo hallamos en el desfigurado autorretrato de Miguel Ángel sobre la piel desollada de San Bartolomé en *El Juicio Final* de la Sixtina, como prueba del autosacrificio completo y radical. Por su parte, el autorretrato de Caravaggio como Goliath en el *David* de la Galleria Borghese ha sido justificado bajo aspectos biográficos del pintor lombardo, en ese momento perseguido y condenado a muerte (imag. 34). Así, su autoimagen decapitada formaría parte del arrepentimiento y solicitud de clemencia que dirigió al cardenal Scipione Borghese, construyendo en esta escena una alegoría del triunfo de la Humildad sobre la Soberbia. La eficacia de esta fórmula fue aplicada asimismo por otros seguidores, como Hendrick Ter Brugghen en *Las mujeres israelitas ruegan a David* (1623). Por su parte, en la obra más conocida de Cristofano Allori, *Judith con la cabeza de Holofernes* (1613), el pintor florentino se autorretrató en la testa cercenada del general asirio como metáfora de la desesperación y la ruina económica tras el abandono de su amante «La Mazzafirra» retratada en la figura de la heroína bíblica⁹. Esta sensación de tormento y derrota del artista fue igualmente reavivada en el arte moderno, como en *Los cocineros peligrosos* (1886) de James Ensor, donde su cabeza decapitada es servida en bandeja ante la burguesía y la crítica. La máscara como alegoría de la soledad del individuo surge con especial insistencia en la obra del pintor belga, asociada metafóricamente con las que se vendían en la tienda familiar durante los carnavales de Ostende.

Es evidente que la adopción del disfraz ha permitido a los artistas asumir diferentes personalidades, llegando incluso a la caricatura, dominada por el recurso al análisis de los rasgos fisonómicos y al carácter acentuado. Los condicionamientos técnicos de este método, mediante el empleo de rasgos

8. Al respecto, Smith 1975: 26 ss.

9. Vid. Shearman 1979: 3-10.

simplificadores, de contornos incisivos y apariencia plástica, han dado como resultado una indiscutible inmediatez que permite aproximarnos con mayor intensidad no sólo a la caracterología del artista, sino también a su alma. Así, la contemplación del *Autorretrato* (1889) de Van Gogh, del Musée d'Orsay, pudo inspirar a Miró su *Autorretrato I* (1937-1938) en el que plasmó su rostro a escala monumental e incorporando un gran número de símbolos. Según su propio testimonio, el pintor pretendía metamorfosearse en el paisaje de Mont-Roig, el cual le resultaba imposible de pintar, con lo que obtuvo una «cabeza-paisaje». Este dibujo a lápiz fue reutilizado por el artista años más tarde, en 1960, cuando pintara sobre el mismo otro autorretrato cuya gestualidad contrasta con el preciosismo del primero¹⁰. Esa radicalidad expresiva del trazo primitivo e ingenuo del *graffiti* logra, en el *Autorretrato como talón* (1982) de Jean-Michel Basquiat, sintetizar la desconfianza que el artista siente ante su éxito en una sociedad de consumo exacerbado.

En definitiva, la metamorfosis propiciada por la máscara la convierte en un objeto que esconde más que revela la propia identidad, lo que ha llevado a Maurizio Cattelan al montaje de *Spermini* (1997), compuesta por ciento cincuenta caretas de caucho pintadas a partir de su propio rostro, pero cada una diferente. Por su parte, la aspiración del artista a controlar su propia imagen y enfrentarla al espectador surge inquietante en la *Máscara* (1997) del mediático Ron Mueck, donde la autoimagen afirma su dominio mediante la textura hiperrealista, sus proporciones gigantescas y su escrutadora mirada (imag. 35). La máscara, como disfraz, logra desafiarnos a reexaminar el concepto mismo de autorrepresentación.

El espejo del alma

El autorretrato, como afirma George Steiner, constituye la menos imitativa de las elaboraciones estéticas, desde el momento en que el artista vuelve a poner en acto la creación de su propia persona. Esta acción de reposición que constituye el autorretrato, es para el artista, «la expresión de su compulsión a la libertad, de su intento agonista de reposar, de conseguir el dominio sobre las formas y los significados de su propio ser»¹¹. El gusto de Rembrandt por el disfraz, frente al esquema suntuario aplicado por sus colegas, procedía de su agudo sentido de la ironía, lo que llevó a cabo —ante la imposibilidad de hacerlo con otros modelos— con su propia

10. Cfr. Lomas 1997: 167 ss.

11. Cfr. Steiner 1993: 249.

imagen. Ello le condujo a autorretratarse con los más variados atuendos y expresiones, mostrando sin piedad el envejecimiento y la decadencia, en lo que supone una excepcional crónica de la evolución de su personalidad en la línea en que un siglo más tarde lo haría Goya. No obstante, cuando Julián Gállego (1978: 17) ponderaba la obra entera del pintor aragonés como un inmenso y genial autorretrato, donde por vez primera un artista había retratado a la humanidad entera, no podía por menos que concluir cómo las autoimágenes del pintor aragonés constituían «la quintaesencia del autorretrato».

El psicologismo decimonónico fue crucial en el auge de este género por parte del colectivo de artistas dominados por una curiosidad íntima ante sí mismos, multiplicando el catálogo de rostros, caracteres y actitudes que, desde la desnudez espiritual, nos proporcionan las claves para desentrañar su pensamiento estético. Uno de los casos más relevantes, por su carácter pionero y por la variedad de sus aportaciones, recaen sobre Joseph Duceux y, en especial, sobre el escultor alemán Franz-Xaver Messerschmidt, precisamente célebre por la serie de «cabezas de expresión» realizadas en la década de 1770. Las sesenta y nueve piezas realizadas contenían hasta sesenta y cuatro variedades de muecas posibles a partir de la observación de su propio rostro. Aunque este interés por la gestualidad fisiognómica estaba en consonancia con la investigación y el pensamiento científico de la época, lo inusual de su plasmación artística lo condenó a la marginación y al olvido. Rescatada su actividad de la psicopatía en que se hallaba inmersa, ha influido directamente en la autoimagen producida por artistas contemporáneos como Arnulf Rainer, Gilbert & George, Bruce Nauman, Cindy Sherman o Tony Cragg.

El auge de los ideales del individualismo romántico a finales del siglo XIX proporcionaron las claves para la transformación de la imagen tradicional del artista sumido en las profundidades del existencialismo. Antecedentes notables en este recorrido son los autorretratos juveniles de Gustave Courbet, plenos de narcisismo y autocomplacencia, destacando por su singularidad y misterio *El hombre desesperado* (1843-1845). La subyugante emoción que expresa, como reflejo de una juventud situada bajo el influjo del Romanticismo triunfante, pudo venir inspirada por una obsesión amorosa (imag. 36). De ello resulta una obra restringida en su estrecha horizontalidad y a la ausencia de detalles anecdóticos que imponen al espectador una confrontación, casi insostenible, ante el agresivo avance del artista a punto de rasgar la superficie del lienzo.

También el miedo y la angustia existencial fueron temas igualmente presentes en la iconografía de la autorrepresentación moderna, frente al carácter condenatorio de Francastel al considerar cómo «a partir del momento en que lo esencial de la observación estética ya no tiene por objeto

captar un aspecto del mundo exterior, sino el análisis cada vez más sutil de las sensaciones surgidas en el interior del espíritu, resulta absolutamente evidente que ya no queda lugar en el arte moderno para la forma tradicional que desde hace milenios había llegado siempre a una renovación del retrato»¹². Opuesto así a Cézanne, cuya efigie sólo le interesaba como mero hecho visual, Paul Gauguin aplicó la interpretación simbolista según la cual el retrato debía ser la correspondencia expresiva de un pensamiento. Sus autorretratos son trasunto del espíritu y representación simbólica de un destino que le lleva a dramatizar el problema de la alienación del artista en la sociedad. La angustia que conduce a la locura ha quedado en su diferente evolución reflejada en la larga e intensa serie de autorretratos que Van Gogh realizó en los dos últimos años de su vida (imag. 37). La agitación de las líneas ondulantes que rodean el busto en sus obras finales no responde ciertamente al reflejo de un estado psicótico, antes bien demuestra un extraordinario poder de observación y una mente perfectamente capaz de integrar los diferentes elementos. Ello ha llevado a parte de la crítica a considerar tales imágenes, independientemente de su estado mental desequilibrado y aprensivo, como una nueva vía expresiva luego continuada, entre otros, por Picasso. Así es apreciable en *Autorretrato azul* (1901), donde el artista malagueño se autorepresenta como un marginado miserable dominado por sus sensaciones y sus concepciones emotivas, afectivas y psicológicas.

Obsesivamente apegado a la representación de imágenes relacionadas con la enfermedad y la muerte, los autorretratos de Edvard Munch suponen una manera de enfrentarse a sí mismo y de exponer sus dudas e inseguridades como un individuo ajeno a la sociedad. Se trata así de verdaderos emblemas del sufrimiento humano a través de los cuales el pintor noruego expresó sus atormentados sentimientos que le condujeron a la soledad, y consecuentemente a la ansiedad y la agitación, estado que refleja *El noctámbulo* (1923-1924). Como metáfora de la dramática existencia de la ausencia de libertad pueden citarse los autorretratos de Felix Nussbaum, especialmente en *Autorretrato con pasaporte judío* (1943), en que expresa la inquietud derivada de su clandestinidad por razón de su origen. Unos meses después de haber pintado este cuadro, el artista alemán y su esposa fueron arrestados por la Gestapo y trasladados a Auschwitz donde fueron asesinados.

La relación del artista con la representación de la muerte ha sido constante a lo largo de la historia, pero no expresamente la identificación de su simbología con la autoimagen. Las reflexiones barrocas en torno a la

12. Vid. Francastel 1978: 230.

transitoriedad de la existencia humana han dejado excepcionales muestras de la presencia cotidiana de la fugacidad y de la muerte, destacando entre todas *Autorretrato con vanitas* (1651), obra del holandés David Bailly (imag. 38). Siguiendo un complejo esquema conceptual, junto a los instrumentos habituales que suelen conformar este tipo de naturalezas muertas, hallamos el autorretrato del artista en forma de cuadro, sostenido por un joven que representa al pintor con el aspecto que tenía cuarenta años atrás. Se inaugura entonces una nueva dimensión en la concepción del tiempo y su representación espacial. El simbolismo decimonónico devolvió la actualidad al tema, si bien desacralizado, siendo magistralmente interpretado por Arnold Böcklin en su *Autorretrato con la Muerte tocando el violín* (1872); de la misma forma que Munch supo plasmar la vida física aparente y la muerte espiritual en su *Autorretrato con brazo de esqueleto* (1895); o cómo Lovis Corinth, en *Autorretrato con esqueleto* (1896), además de las novedades compositivas, presentaba a la muerte domesticada y reducida a un maniquí frente a la poderosa presencia del autor. Una interpretación renovada viene aportada por Guillermo Pérez Villalta en *El arte está a este lado de la realidad* (1991), donde opone a la calavera un espejo con el reflejo del artista. La muerte es el doble de la vida.

A lo largo de la historia del retrato, la representación del cuerpo siempre jugó un papel secundario frente a la imagen del rostro, aquélla que debía concentrar todos los rasgos que le identificaban con el modelo. A pesar del carácter íntimo del autorretrato, reservado por lo general a la contemplación privada del propio artista y su entorno más próximo, algunos autores descendieron en su autoanálisis hasta el desnudo, mostrando sin ambages la vulnerabilidad del ser humano. Aunque se trata de una obsesión contemporánea, hallamos apreciables precursores ya en el Renacimiento, coincidiendo con la recuperación científica del cuerpo humano. Así, junto al desafiante autorretrato desnudo de Jacopo Pontormo, debe reseñarse el célebre dibujo de Alberto Durero, conservado en Weimar, donde la inquietante presencia se engrandece mediante el detallismo realista de su anatomía, incluyendo los genitales que abandonan cualquier convencionalismo o pudibundez en su representación.

No obstante, hubo que esperar al desarrollo de las investigaciones médicas sobre la sexualidad humana a finales del siglo XIX para establecer el origen del interés de los pintores por representar su cuerpo desnudo al margen de cualquier convención académica, incluso con exageraciones eróticas. Algunos de los más destacados representantes del expresionismo vienés, como Richard Gerstl o Egon Schiele, hicieron de sus autorretratos vehículo del instinto, de la emoción y del sufrimiento. El caso del primero resulta especialmente interesante por hacer de la representación de su cuerpo desnudo una metáfora de su propia angustia existencial. La autoexploración

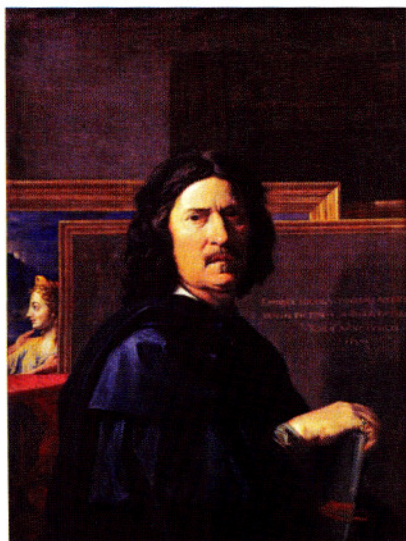
anatómica le llevó a profundizar en su alma aplicando la eficacia de la iconografía religiosa en el *Autorretrato sobre fondo azul* (1904-1905), donde el artista recurre a la imagen cristiana de Cristo resucitado (imag. 39). El abandono de su amante Matilde —esposa de Arnold Schönberg— hundió al pintor en una desesperación que le condujo a ahorcarse ante el espejo que tantas veces había utilizado para autorretratarse. Tres semanas antes había finalizado *Autorretrato desnudo con paleta* (1908), imagen de desnudo masculino integral carente de cualquier enmascaramiento y de una violencia gestual premonitoria. En una línea semejante se halla la obra de Schiele, tan obsesionado por su propia imagen que la desarrolló en diferentes actitudes de abierta expresividad, donde el desnudo físico se convertía en desnudo psíquico. Una línea semejante de superposición de elementos autobiográficos y psicológicos encontramos en la base sobre la que Frida Kalho construyó sus abundantes autorretratos, en los cuales mostraba su cuerpo inmovilizado de forma impúdica, transformando su imagen en icono de la angustia y del sufrimiento femenino.

Desde Herbert Bayer a Lucien Freud, pasando por David Mapplethorpe y Jeff Koons, el autorretrato desnudo nuevamente quedó despojado de su carácter existencial para retomar el camino de la autocomplacencia. La reutilización de las suntuosas complejidades espaciales del Barroco alcanza un nuevo punto de interés en las autoimágenes de Helen Chadwick. Así, en *Vanitas II* (1986) la artista introduce en el espejo no sólo el reflejo de su cuerpo desnudo, sino también sus propias instalaciones, en un ejercicio hedonista y provocadoramente *kitsch* (imag. 40).

La variedad conceptual en la práctica del autorretrato a lo largo de la historia es susceptible de sutiles e interminables matizaciones, tantas como infinitos son los tonos de la paleta cromática. Por tanto, y como conclusión, ante una autorrepresentación, no sólo coincidimos en el campo visual, sino que adoptamos la posición del creador ante el espejo, al reflejarnos en el soporte de la obra, donde el entrecruzamiento entre el espectador y el artista se expresa a través de miradas que son a su vez observadas en una metáfora sin fin. El resultado, por fuerza, contiene mayor riqueza de valores que otros géneros, dado que como consecuencia el espectador se halla ante tres realidades: la imagen del artista, su reflejo en el espejo y la obra como objeto (imag. 41). El artífice, como nuevo Narciso, se contempla fascinado en el espacio transparente de su arte, pero es su imagen reflejada la que despierta nuestro interés narcisista por desvelar sus secretos, haciéndonos indagar sobre nuestras zonas ocultas y, consecuentemente, provocando nuestra metamorfosis.



Imag. 24. Parmigianino, *Autorretrato* (1523). Kunsthistorisches Museum, Viena.



Imag. 25. Nicolas Poussin,
Autorretrato (1650).
Museo del Louvre, París.



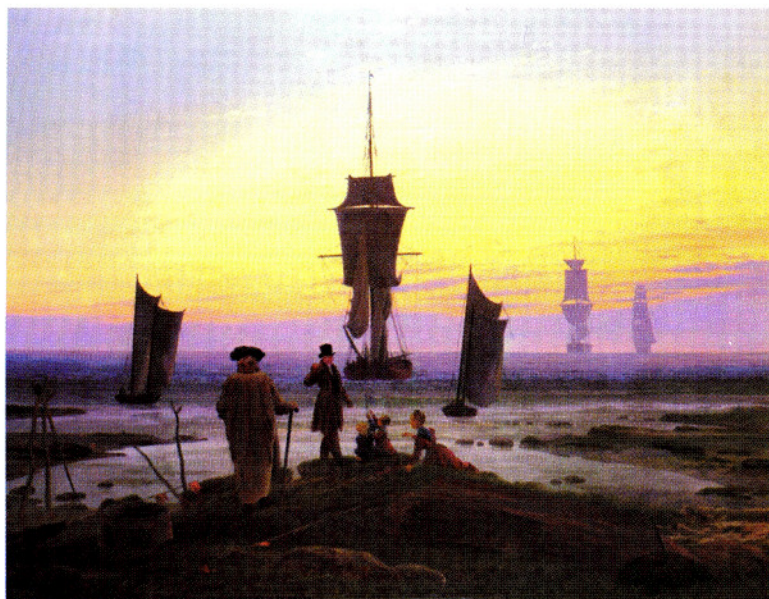
Imag. 26. William Orpen,
Autorretrato (ca. 1910).
Metropolitan Museum of Art, Nueva York.



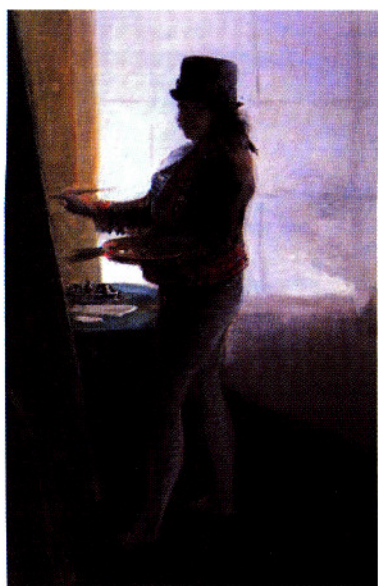
Imag. 27. Jan Van Eyck, *El matrimonio Arnolfini* (1434).
National Gallery, Londres.



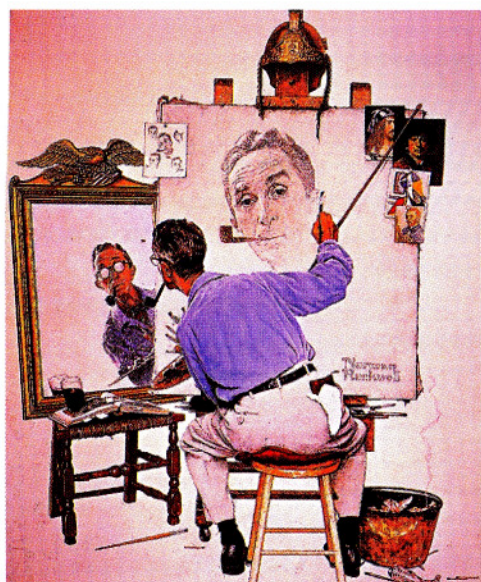
Imag. 28. Antoon Van Dyck, *Autorretrato con un girasol* (1633).
Colección del Duque de Westminster.



Imag. 29. Caspar David Friedrich, *Las edades de la vida* (ca. 1835).
Museum der bildenden Künste, Leipzig.



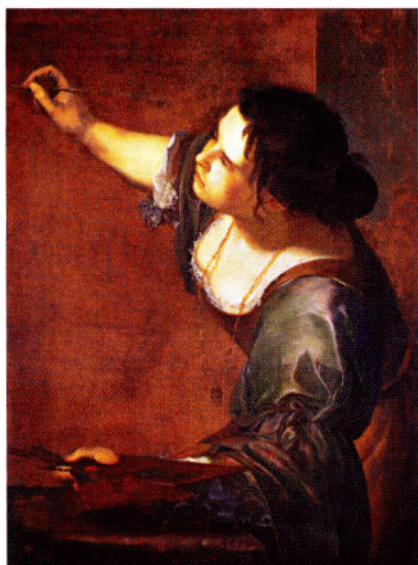
Imag. 30. Francisco de Goya,
Autorretrato en el taller
(ca. 1793-1795). Real Academia
de Bellas Artes de San Fernando,
Madrid.



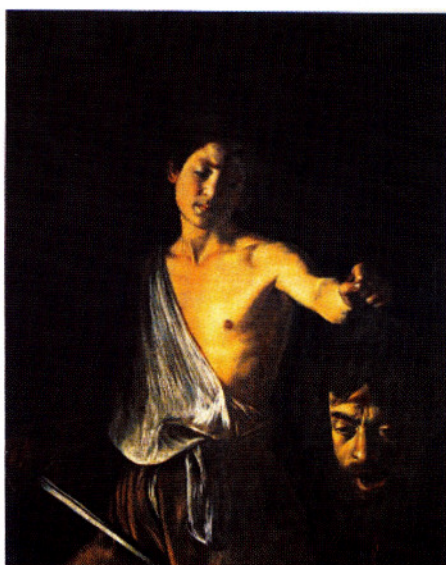
Imag. 31. Norman Rockwell,
Triple autorretrato (1960).
Colección familia Rockwell.



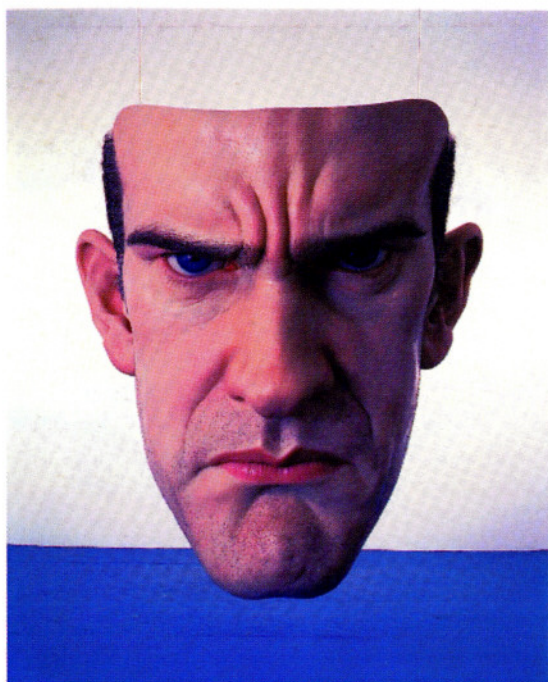
Imag. 32. Diego Velázquez,
Las Meninas (1656). Museo del Prado, Madrid.



Imag. 33. Artemisia Gentileschi,
Autorretrato como alegoría de la Pintura
(ca. 1635-1637).
Royal Collection, Windsor.



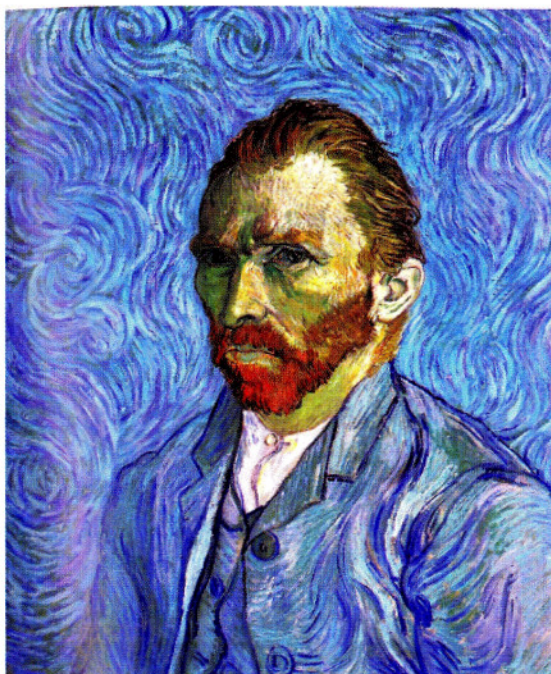
Imag. 34. Caravaggio, *David*
(ca. 1610). Galleria Borghese, Roma.



Imag. 35. Ron Mueck, *Máscara* (1997).
Saatchi Gallery, Londres.



Imag. 36. Gustave Courbet, *El hombre desesperado* (ca. 1843-1845).
Colección particular.



Imag. 37. Vincent Van Gogh, *Autorretrato* (1889).
Musée d'Orsay, París.



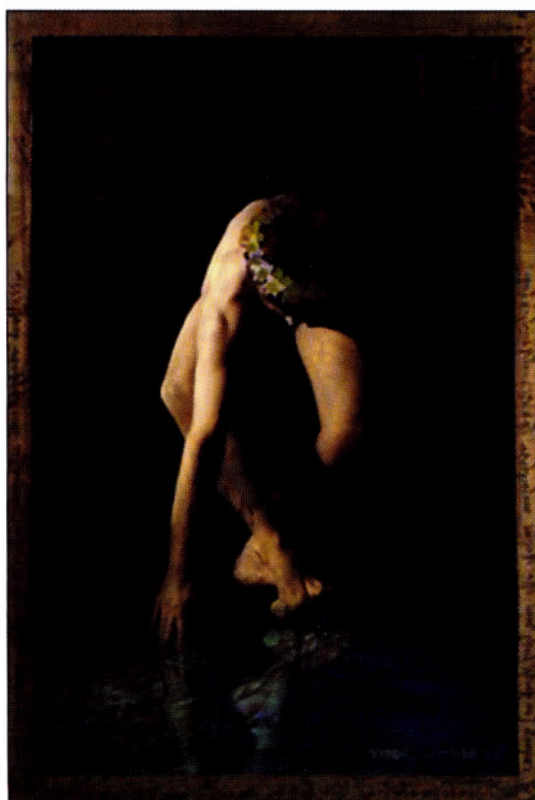
Imag. 38. David Bailly, *Autorretrato con Vanitas* (1651).
Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden.



Imag. 39. Richard Gerstl,
Autorretrato sobre fondo azul
(1904-1905).
Leopold Museum, Viena.



Imag. 40. Helen Chadwick, *Vanitas II* (1986).
National Portrait Gallery, Londres.



Imag. 41. Nikola Efimov, *La Danza de Narciso* (2007).